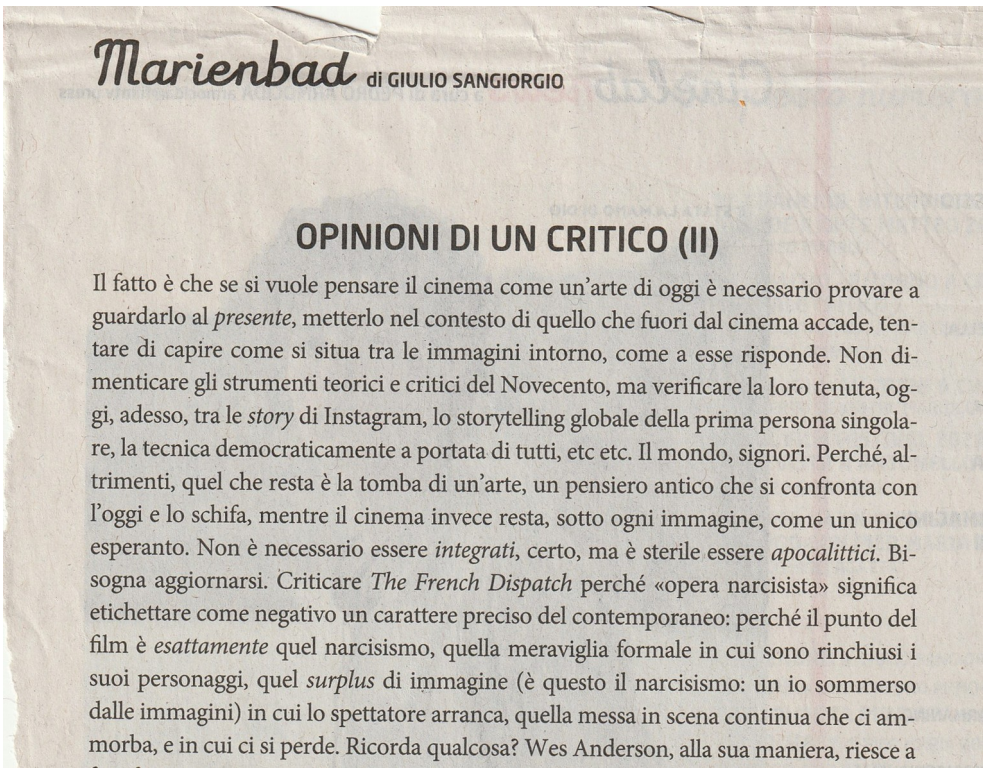
Angelo Liberati per il corso di “Composizione tecniche miste”
Scuola Arte Artemisia di Cagliari
2021-2022

Proviamo a dare qualche supporto teorico alla decennale insistenza di Angelo sull’importanza del bianco nella progettazione delle opere che si intende realizzare e alla sostanziale importanza del come un’opera d’arte è lavorata, ancora prima del cosa racconta; quindi:*

forma/contenuto
significante/significato
come/cosa

**insistenza ben recepita nei lavori dei 6 sodali: Antonello, Marcella, Ornella, Anna Maria, Paola, Alessandro.*

Utile questo breve testo di un critico d’arte che si occupa di cinema, che giustamente dichiara: “...che la questione non sia quello che è raccontato...un dato a cui l’arte contemporanea è giunta da tempo ma il cinema e chi lo tratta no, per nulla , pieno Ottocento….” (Giulio Sangiorgio su FilmTV)



Marienbad di GIULIO SANGIORGIO

OPINIONI DI UN CRITICO (II)

Il fatto è che se si vuole pensare il cinema come un’arte di oggi è necessario provare a guardarlo al *presente*, metterlo nel contesto di quello che fuori dal cinema accade, tentare di capire come si situa tra le immagini intorno, come a esse risponde. Non dimenticare gli strumenti teorici e critici del Novecento, ma verificare la loro tenuta, oggi, adesso, tra le *story* di Instagram, lo storytelling globale della prima persona singolare, la tecnica democraticamente a portata di tutti, etc etc. Il mondo, signori. Perché, altrimenti, quel che resta è la tomba di un’arte, un pensiero antico che si confronta con l’oggi e lo schifa, mentre il cinema invece resta, sotto ogni immagine, come un unico esperanto. Non è necessario essere *integrati*, certo, ma è sterile essere *apocalittici*. Bisogna aggiornarsi. Criticare *The French Dispatch* perché «opera narcisista» significa etichettare come negativo un carattere preciso del contemporaneo: perché il punto del film è *esattamente* quel narcisismo, quella meraviglia formale in cui sono rinchiusi i suoi personaggi, quel *surplus* di immagine (è questo il narcisismo: un io sommerso dalle immagini) in cui lo spettatore arranca, quella messa in scena continua che ci ammorba, e in cui ci si perde. Ricorda qualcosa? Wes Anderson, alla sua maniera, riesce a

fare forma cinematografica di un carattere del suo tempo, riesce a farcelo esperire, intensificato, trasformato, in quelle inquadrature in posa perfette, tra quelle frasi-aforisma, nella fatica con cui cerchiamo di seguire l'eccesso stordente di immagini, parole, testi, narratori, io troppo ingombranti. Come si può indicare come difetto quello che è l'esatto punto di un'opera? Come si può dire «spostati, fammi vedere il film» a un autore il cui cruccio non è di certo la storia che racconta, ma il come le immagini e gli storyteller la mettono in forma, la ottundono, la distraggono, la sovrastano? Bisogna provare a essere umili, dare agio, a un'opera, tentare di pensare che non si è superiori a un autore, fare passi indietro, mettere in crisi la propria misura, fare autocritica, come primo atto di critica: se mi infastidisce una cosa, perché mi infastidisce? Cosa stanno facendo su di me, quelle scelte? Come è possibile che io provi quello che sto provando? Cosa vogliono, da me, quelle immagini? Che la questione non sia quello che è raccontato, ma quello che un'opera produce sul corpo, sul sapere, sulla cultura che portiamo dentro una sala è un dato a cui l'arte contemporanea è giunta da tempo, ma il cinema e chi lo tratta no, per nulla, pieno Ottocento. Non è questione solo di vieti automatismi («questo regista non vuole bene ai suoi personaggi»: ma chi lo dice, che non si possa fare arte col sadismo? «Quest'opera non è coinvolgente»: e chi l'ha detto che per essere riuscita, un'opera, non possa essere fredda e anempatica?), è questione di usare la propria misura come misura delle cose. Esattamente quello che fa l'opinionismo, che del pensiero critico è l'annullamento. Questo non significa che tutto sia accettabile, no: dopo questi passi indietro, dopo la prova d'umiltà, bisogna ambire, e ambire a una grande responsabilità: quella di provare a guardare le cose prendendo le parti (addirittura) della storia del cinema e della sua progressione, dello stato delle cose sull'immaginario contemporaneo, dell'economia delle immagini di ieri, di oggi, e di domani. E per fare questo, per capire le cose che spostano i confini precedenti, le cose che colgono il presente, quelle che propongono un futuro, bisogna conoscere. Studiare. Essere aggiornati. Elastici e informati. Non solo sul cinema. È questo, oggi, che dovrebbe fare la critica. Il resto è quello che possiamo leggere ovunque, non certo una professione: opinionismo, con in calce una firma

Bianco, semaforo dell’arte

Giorgio Di Genova 1983

Bianco, semaforo dell’arte

(Palazzetto dell’arte, a cura di GDG, Foggia, 28 maggio – 28 giugno 1983).

La composizione suprematista *Quadrato bianco su bianco*, dipinta da Kasimir Malevič nel 1918, costituisce una svolta rivoluzionaria nella storia dell’arte, nient’affatto inferiore a *Les demoiselles d’Avignon* di Picasso ed al *Primo acquerello astratto* di Kandinskj. Infatti, come queste due opere aprirono le strade al Cubismo, all’Astrattismo e a tutte le loro derivazioni, il dipinto di Malevič accese quel “semaforo bianco” che spalancò la strada, ancor oggi da molti praticata, della leucofilia pittorica contemporanea.

Bianco, semaforo dell'arte

(Palazzetto dell'arte, a cura di GDG, Foggia, 28 maggio – 28 giugno 1983).

La composizione suprematista *Quadrato bianco su bianco*, dipinta da Kasimir Malevič nel 1918, costituisce una svolta rivoluzionaria nella storia dell'arte, nient'affatto inferiore a *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso ed al *Primo acquerello astratto* di Kandinskj. Infatti, come queste due opere aprirono le strade al Cubismo, all'Astrattismo e a tutte le loro derivazioni, il dipinto di Malevič accese quel "semaforo bianco" che spalancò la strada, ancor oggi da molti praticata, della leucofilia pittorica contemporanea.

In sostanza, l'approdo malevičiano al bianco su bianco giungeva a qualche anno di distanza da quella serie di opere in nero (*Quadrato nero*; *Cerchio nero*; *Croce nera*), che costituiva il primo passo verso quell'azzeramento suprematista dai profondi risvolti psicologici – che qui non è il caso di analizzare – di istanze desunte dalle lezioni del Cubismo e del Futurismo. Così, dopo essere stato uno dei poli del Suprematismo, il nero dal 1918 cede il suo posto al bianco come essenza vera del Suprematismo, al punto da divenirne un aggettivo costante[1].

Ma l'avvento e l'evento del bianco Suprematismo non sarebbe stato così importante, se non avesse partecipato a quella fondamentale tendenza allo sganciamento dalla rappresentazione dell'oggetto e della realtà circostante, avviata agli inizi del secondo decennio del secolo, e non avesse contribuito a far convergere la pittura sul proprio specifico linguistico e forse non poco a liberare l'oggetto dalla prigione del traslato pittorico[2]. Tale sganciamento dall'oggetto e la conseguente riconversione sullo specifico pittorico il Suprematismo li attuerà in modo così radicale da conquistare il totale azzeramento della pittura fino a ricondurla alle sue basi strutturali, o se si preferisce al suo zenit espressivo, che ne esalta attraverso il bianco ed il quadrato l'essenza[3] fino al vertice massimo e insuperato di "fenomenicità senza fenomeno", per rubare a Bachelard un concetto che sembra coniato a misura per la pittura bianca.

Dunque, Malevič col suo *Quadrato bianco su bianco* ha spalancato alla pittura orizzonti di "fenomenicità senza fenomeno", orizzonti sterminati a giudicare dal cospicuo tragitto compiuto dalla leucofilia nella pittura del nostro secolo, di cui appunto qui si vuole documentare l'importanza anche se non in modo esaustivo, ché ben più spazio espositivo avrebbe richiesto il periplo completo di quel vastissimo arcipelago costituito dai dipinti bianchi, realizzati da Malevič in poi.

Il dipingere in bianco s'è via via, nel corso dei decenni, caricato di significati che vanno ben oltre alle istanze della non-oggettività suprematista, teorizzata e praticata da Malevič[4]. Perché se è vero che il bianco rimanda direttamente alla luce e quindi al giorno, è anche vero che sulla base di queste identità il bianco ha per isomorfi la chiarità,

[1] Nei suoi scritti Malevič usa più volte espressioni del tipo "via non-oggettiva del bianco Suprematismo", "Suprematismo come bianca uniformità non-oggettiva", "come bianca natura", insistendo su concetti quali "stato bianco", "coscienza bianca", "azione bianca", "idea bianca del Suprematismo", "mondo bianco del Suprematismo", "sistema spirituale dello sviluppo umano nell'epoca bianca dell'imponderabilità", giù giù fino a prefigurare "un realismo nuovo: bianco", per cui la sua definizione del bianco come – "semaforo dell'arte" diviene del tutto pertinente.

[2] Non credo che vada trascurato il fatto che proprio negli anni in cui la pittura si staccava dalla rappresentazione della realtà oggettiva, l'oggetto con il Dadaismo s'imponeva nell'arte e conquistava in proprio il suo spazio artistico.

[3] Infatti, se il bianco è la luce assoluta, il quadrato (o rettangolo), checché ne dica Malevič, quando lo carica di valenze comuniste ed egualitarie, contrapponendolo al triangolo, in cui paganesimo e cristianesimo "vedevano simbolizzate... una certa forza, poi spostatasi verso il centro", non è altro che *arché* del quadro. Col suo temperamento di russo, imbevuto della tradizione bizantina, Malevič misticizza così colori e forme, spingendo alle estreme conseguenze del calor bianco l'oro delle icone bizantine con una riattivazione di profonde simbologie ("il dorato è sinonimo di bianchezza", ricorda Gilbert Durand), e recupera l'icona a immagine di se stessa, inserendo la sua forma geometrica nel campo della struttura geometrica del quadro, per cui i quadrati bianchi alla fine sono due, quello del supporto e quello dipinto all'interno di esso in posizione leggermente discendente (*Quadrato bianco su bianco*).

l'azzurro, il cielo, il raggio, il dorato, la grandezza, la purezza, la visione e persino Dio, volendo tralasciare altri simbolismi, quali quello della saggezza collegata alla canizie, quelli alchemici, quello dell'abito da sposa (= castità), quello della candidatura (da veste bianca, candida) nell'antica Roma, o quelli molto diffusi in Oriente riferiti all'iniziazione, al lutto e alla morte[5]. Ovviamente tutti questi significati, profondamente sedimentati nell'inconscio, non rimangono inerti, anzi non di rado taluni vengono riattivati e simbolicamente fatti riemergere, come mi pare avvenga nei *Cretti* di Burri, il quale ad essi, sempre oscillanti tra le due polarità del nero e del bianco, che furono proprie, come già notato, anche al suprematista Malevič, affida il suo nuovo sentimento della materia che ormai medita sui deserti del Nulla assoluto, dove l'esistenzialità s'è come dilatata a livello planetario, facendo trapassare il lutto e la tensione per l'annullamento, dovuto alla morte, dal cuore dell'artista alla crosta tellurica stessa, che così oggettivizza l'assenza propria del *post mortem* nei desertici sgretolamenti di un mondo in cui non c'è più un alito di vita.

Esiste certo anche una mistica del bianco, che, partendo dall'annullamento ottico-percettivo, svaria fino alla luce coscienziale ed al limbo eidetico. Ma la leucofilia può avere anche matrici fortemente liriche, com'era per Novelli, il quale, portando avanti in maniera originale i suoi debiti di nascita verso la Secessione viennese, sposati alla lezione di Klee, ha inventato i più poetici bianchi della pittura italiana degli anni Sessanta, anni che ebbero una convergenza sul bianco di grande portata, come stanno a testimoniare moltissime opere di Fontana, Capogrossi, Pascali, Dorazio, Baruchello, Bompadre, Savelli, Scheggi, Castellani, Sadun, Paolini, Bonalumi, Maldonado[6]. Non so quanto abbia contribuito a questa convergenza la grande mostra *Monochrome Malerei*, tenuta nel 1960 allo Stadtisches Museum di Leverkusen[7], fatto sta che nel corso degli anni Sessanta il bianco, che in Italia aveva già in Lucio Fontana e Pietro Manzoni una sua posizione di forza, ebbe un cospicuo spazio nella pittura italiana.

Lucio Fontana, che sin dal 1946 aveva aggettivato con "bianco" il manifesto dello Spazialismo, è più volte ricorso al bianco nella serie dei "buchi" e poi, più insistentemente, in quella dei "tagli", fino a dilatare quest'ultimi in pareti o quinte di un percorso labirintico tutto bianco nella sua sala alla Biennale del 1966 con *Concetto spaziale: Attesa*, per il quale a ragione Dorfles parlò "d'una sorta di monasticità 'zen' dove è il nulla e l'asimmetrico a dominare".

Per Manzoni, invece, il bianco fu una fede ("io sono il monocromo bianco", ebbe a definirsi) e una sorta di elemento rigeneratore, o, se si preferisce, un azzeramento[8] da cui ripartire

[4] È logico che nella ricerca dell'assoluto non-oggettivo Malevič abbia individuato nel bianco su bianco, in altre parole nell'azzeramento delle differenziazioni cromatiche, che sono proprie della realtà e della pittura che alla realtà si rifà, imitandola o interpretandola, il massimo di non-oggettività cromatica.

[5] In *Segni simboli e miti* Luc Benoist, dopo aver ricordato che "nella *Gitâ* indù, Arjuna rappresenta il bianco e l'lo", annota: "Il BIANCO, attribuito al sole, è una sintesi colorata limite. È il simbolo di una mescolanza, del passaggio tra due stati o due momenti, passaggio dall'adolescenza alla virilità presso gli antichi, che dava diritto a indossare la toga bianca; passaggio dallo stato di aspirante a quello effettivo dato che il candidato era allora vestito di bianco; passaggio dalla vita alla morte, il bianco essendo presso gli antichi il colore del lutto e in Cina quello dei neofiti e dei lenzuoli funebri" (cfr. L. Benoist, *Segni, simboli, e miti*, Garzanti, Milano 1976, p. 63).

[6] Opere bianche sono state realizzate anche da Piene, Uecker del gruppo Zero, Klein, Arakawa, la Morales, Rauschenberg (*White painting*, 1962). Da Hans Arp ai nostri giorni la lista sarebbe lunghissima. Basti ricordare, tra gli stranieri non considerati in quest'occasione, Holweck, Bernard, Cohen, Erben, Girke, Schoonoven, von Graevenitz, Jaspers Johns, (*White Numbers*, 1957).

[7] Tra gli italiani invitati dal curatore Udo Kultermann c'erano Fontana, Manzoni, Castellani. L'interesse per la pittura monocroma in Italia è testimoniata da *Mostra monocroma*, tenuta nel gennaio del 1963 al Firenze presso la galleria "Il Fiore". Vi esponevano Baj, Antonio Bueno, Dangelo, Dorazio, Fontana, Hartung, Yves Klein, Loffredo, Manzoni, Pomodoro, Scatizzi, Scheggi, Turcato.

[8] Mi sembra che già nel termine *achrome*, con cui Manzoni intitolò molte sue opere bianche, sia contenuto questo concetto, che va di gran lunga al di là della sola dimensione cromatica, come tutta la produzione dell'artista neodada sta a dimostrare.

per nuove avventure del "navegar pitoresco". Partiti nel 1957 dal caolino su tela, gli *achromes* di Manzoni hanno ben presto abbandonato il materismo di suggestioni informali con forti sbirciate a Burri[9] per farsi, dopo aver traversato la fase dei gessi graffiati, consequenzialmente neodada con i battufoli di cotone, l'ovatta, la lana di vetro, la peluche, la pelle di coniglio, le rosette di pane ricoperte di caolino, le pietre imbiancate e le palline di polistirolo.

Il 1957 è anche l'anno del definitivo approdo alla leucofilia di Angelo Savelli. Per l'artista calabrese, fattosi newyorkese dal 1954, il bianco è una serie di negazioni[10] con un valore di stimolazione immaginativa che lo porta a sollevare il suo io in una condizione di atemporalità molto simile a quella dell'inconscio ("Il bianco che mi avvolge – ha scritto in una lettera del febbraio 1981 – agita la mia immaginazione in una misura che manca di tempo").

Tra i leucofili incalliti occupa un posto fisso Enrico Castellani, il quale con le sue tele bianche tese su chiodi a creare ritmi di superficie, che all'inizio sembravano voler far sposare pittura e scultura, declina assieme esperienze che agli inizi degli anni Sessanta, quando con Manzoni ed altri aveva dato vita alla galleria ed alla rivista "Azimuth", s'erano imposte in Europa, come le ricerche sul *continuum* e certe esperienze sulla luce e sugli esiti di dinamismo percettivo di essa, condotte in Germania dal gruppo Zero.

A riconsiderarle oggi col senno di poi, le superfici bianche e, per riprendere una definizione usata per gli atti di un incontro perugino[11], "ben temperate" di Castellani sembrerebbero una risposta allo Spazialismo di Fontana, risposta piena di acume e nient'affatto marginale, come anche quella di Bonalumi, ad una tendenza fondamentale dell'arte del dopoguerra, a cui non mancarono invece di riferirsi in positivo altri artisti di quella pittura oggettuale o del "quadro-oggetto", che ebbe una rigogliosa fioritura a Milano. Per esempio, il prematuramente scomparso Paolo Scheggi con le sue superfici curve a zone riflesse chiaramente rifletteva sullo Spazialismo (aprendo talvolta anche a situazioni environmentali) in direzione di un nuovo plasticismo che dialetticamente recuperasse la struttura stratificata in funzione architettonica, sfruttando appunto, anziché il taglio della tela, il ritaglio interrelato per sovrapposizione di più tele.

Il contrasto del vuoto e del pieno in direzione oggettuale è anche ciò che interessa Vanna Nicolotti, il cui inserimento del *lettering* a rilievo costituisce il positivo semanticamente comunicativo dei vuoti ritagliati sulla superficie quasi fossero ombre insignificanti, o "rumore" ottico-percettivo della scrittura a rilievo. Siamo agli antipodi del ludismo di Antonio Fomez, che, immergendo nel bianco assoluto i suoi giocattolini a mo' di reperti d'un mondo micronizzato, coniuga ascendenze pop con tentazioni puriste, quest'ultime contraddette dall'interno dall'aura ironica di base. Più in linea con la lezione di Fontana sembrerebbe Corrado Morelli, altro napoletano, che usa il taglio della superficie. Tuttavia egli attua questi interventi in direzione ritmica e di detessitura piuttosto che in direzione spaziale. In lui l'attenzione alla struttura del materiale elaborato, spesso la carta, è tutta portata alla sensibilizzazione della superficie attraverso la messa a nudo degli elementi strutturali che la compongono e della fragilità e vulnerabilità stesse della loro coesione. Siamo agli antipodi dei rammendi d'impianto geo-

[9] Come non ricordare che il bianco *Two shirts* di Burri è del 1957, anno in cui si avvia la produzione degli *achromes*? Va notato, inoltre, che, a seguito di una mostra milanese dell'artista umbro, l'attenzione di Manzoni a Burri data proprio al 1957 a superamento del periodo nucleare, come attesta una seria di opere in cui l'artista lombardo usa un materiale come il catrame, già introdotto nella pittura sin dal 1949 appunto da Burri. Ancora una volta il nero precede la leucofilia.

[10] Nel catalogo della galleria Lorenzelli (Milano 1981) lo stesso Savelli scandisce queste negazioni, definendo il bianco, tra l'altro, "non soggetto di sé stesso, non visivo,... non spirituale,... non psicologico, non religioso, not minimal, non geometrico,... non letterario,.. niente politica, nulla di puro, nulla di mistico, nulla di emozionale...".

[11] Cfr. *Enrico Castellani o la superficie "ben temperata"*, Atti dell'incontro del 10-11 dic. 1980, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci", Perugia 1982.

metrico di Mimmo Conenna, che concettualizza il materismo di tradizione informale, depurandolo d'ogni impurità manuale per una ricerca di rigore strutturale, ottenuto con la sovrapposizione di forme euclidee ritagliate nella tela grezza e fissate dalla "chiodatura" di estrazione progettativa delle puntine da disegno bianche. Niente qui della tensionalità degli incroci sovrapposti a diagonali delle bande elastiche di Paolo Cotani, il quale sembra così voler oggettualizzare *in ipso corpore* della tela le stesure a corpo, talvolta usate in pittura, per risultati che nel bianco coprente, a cui ricorre Cotani, ripristinano ed esaltano i valori di luce, sensibilizzandone percettivisticamente gli spessori in maniera molto più libera di quanto non faccia Franco Carotti, il quale con le sue striature verticalistiche sembra più interessato a ritmare lo spazio per ottenerne una sorta di temporalizzazione visiva.

Il bianco, del resto, di per sé chiama i giochi della sensibilizzazione percettivistica fino all'obnubilamento dell'immagine, quando c'è. Forse il maggior rappresentante di questo obnubilamento iconico in funzione d'esaltazione sensibilistico-percettiva è stato Antonio Calderara, le cui vedute (e adopero tale termine appositamente, poiché egli parte sempre da un'immagine o da un ricordo di paesaggio), passando dal dato reale a quello mnemonico, si bruciano visivamente per un'eccedenza di luce, che fantasmizza le strutture iconiche con esiti di un lirismo particolarissimo, espresso attraverso una sapiente pittura che s'appoggia alla *ratio* geometrica nelle sue forme più elementari al fine di accentuare gli spazi di questo lirismo e al contempo dare una regola all'emozione di questo limbo visivo e pertanto meglio farne vibrare le stesure cromatiche. La lezione di Calderara è stata utile a Sergio Floriani per il brumoso vedutismo lacustre e lagunare da Narciso miope, impostato sulla *doublure* ed il rispecchiamento. Floriani appartiene a quella Narciso arte, da me in diverse occasioni indagata[12] e di cui uno dei più impegnati esponenti è Michele Cossyro, il quale ha portato alle estreme conseguenze il lessico narcisiano con il ritaglio del "doppio" dell'opera inserita (a mo' di matrice paradigmatica) sul supporto/ambientazione in uno sfarfallio di frammenti di tela, che risolve in una *brisure* molteplice all'interno del "campo" pittorico la precedente frantumazione-disseminazione del quadro sulla parete. Cossyro non è un praticante del bianco, ad esso è arrivato per folgorazione leucofila consequenziale alle sue insistite analisi di luce-colore, nelle quali l'azzurro, riferito a quell'isomorfo del bianco che è il cielo, spesso era predominante.

Altro praticante non fisso del tutto bianco è il giovane romano Enzo Orti, col quale passiamo ad un altro aspetto del sensibilismo leucofilo, quello più intricato nella materia. Orti dissemina sul supporto briciole di materia pittorica, creando vibrazioni di variazioni percettive e luminose con sommesse tentazioni plastiche. Forse c'è una lontana reminiscenza dei "buchi" del Fontana più cosmico, del Fontana cioè che incollava pietre sulla tela, ma niente in Orti, più sensibile al materismo, ed alla variazione cromatica, che ad altro, tende allo Spazialismo e nemmeno agli esiti di plasticismo al negativo dei logografi del torinese Ezio Gribaudo, leucofilo di lunga data, il quale reinventa sulla scorta delle suggestioni del flano tipografico il bassorilievo scultoreo. Gribaudo ha scavato e "stampato" le sue impronte su polespan, su carta ed altri materiali, il bolognese Vittorio Guarnieri invece si serve del polietere per attuare le sue bianche metamorfosi figurative bipartite, che sfruttano la *doublure* nei momenti del positivo e del negativo, accostati per divaricamento e squadernamento, come fossero pagine, degli effetti della dissezione del "blocco" di polietere. Guarnieri ottiene i suoi bassorilievi grinzosi con un atto chirurgico traslato nelle viscere del polietere, quasi questo fosse un corpo di cui svelare e portare a vista i dinamici e asimmetrici tessuti fitomorfi o di una carnalità ibernata.

Sembrerebbe che il bianco risvegli in taluni

[12] Si vedono soprattutto il catalogo della mostra *NARCISSUS*, Istituto Italo-Latino Americano, Roma 1982, e quello delle omonime mostre di Bari e Basilea (Expo Arte; Art 13, 1982). Inoltre si veda il saggio *Narciso arte e dintorni* in "Terzo Occhio", n. 22, Bologna, marzo 1982.

artisti sopiti istinti ideografici. L'assolutezza puristica del bianco compatto è una sorta di virginale offerta al possesso e alla penetrazione della scrittura impressa o incisa di forme e idee. Giorgio Bompadre, ad esempio, ha praticato sin dagli anni Sessanta l'acquaforte bianca (memorabile la sua partecipazione alla Biennale del 1964) contemporaneamente a rilievi a tempera, in cui veniva impaginata una segnaletica variatissima di cifre, moduli, frecce sempre in bilico tra la memoria ancestrale e l'ideografia d'avanguardia artistica. La memoria ancestrale è, tuttavia, più appalesata dal modulo a S squadrata dell'ecuadoriano Estuardo Maldonado. Con questa S squadrata, simbolo del ciclo esistenziale, che ricongiunge in un'unica soluzione il principio e la fine, sottolineandone la sostanziale identità capovolta e enantiomorfa, Maldonado è giunto addirittura a creare cosmiche costellazioni spiraliche in quadri con incisioni bianche su bianco, quasi a ribadimento della circolarità del Nulla, che travolge e fagocita ogni "esse-re". La *ratio* geometrica s'intreccia in Maldonado con il fluire esistenziale, che s'esplica nel *continuum*; mentre in Vito Capone, altro leucofilo convinto, *ratio* geometrica ed esistenzialità s'incrociano su piani diversi. Capone scava e rimesta le superfici della carta con punte atte a disegnare forme elementari geometriche ed a dar loro consistenza materica di qualche tentazione plastica. Il graffiare scandagliante la struttura di un materiale composito come la carta permette a Capone di creare variazioni di superficie a diversa grana epidermica, attraverso cui, in definitiva, si disegnano e prendono letteralmente corpo le immagini, per lo più di geometria, ma non di rado anche di complessa prospettiva che ben mima strutture di geometria solida.

Del resto, la dimensione geometrica e costruttiva è abbastanza diffusa nei praticanti del bianco, come stanno a testimoniare le opere di Anna Torelli, che in calibrati incastri di elementi geometrici determina strutture articolate, tutte giocate sul bianco e su "ombre" nel bianco, ottenute queste per evaporazione; oppure come su altro piano propone Franco Cannilla con i suoi reticolati bianchi su campo bianco, dove le variazioni della luce vengono ricondotte alla matematica di un occhio razionalista, che ne viene come ingabbiato. Dino Nicoletti, dal canto suo, obietta contro l'esattezza razionalista delle forme geometriche a *collage*, intervenendo su di esse con incrinature, rotture, fratture, anche traumatiche. La "cornice" geometrica, spostata all'interno del quadro, si fa ora soglia e ora finestra che s'apre sul bianco, venendone assorbita dallo spazio-luce neutro ed impalpabile, sostanzialmente irraggiungibile.

Chi invece tale impalpabilità raggiunge, addirittura attraverso sottigliezze percettivo-tattili, è Elio Marchegiani. Nei suoi quadri, magicamente quadrati, fatti di candida carta a mano o di plexiglas bianco opaco, l'epifania del materiale in virtù del suo bianco, appunto, s'esalta percettivisticamente fino a far "toccare" con lo sguardo, quasi fosse divenuto polpastrello dell'occhio, l'incantata aura sprigionantesi dalla superficie purificata al massimo grado dall'atto esibitivo del candore del materiale scelto. È un'esigenza che ha sentito un altro leucofilo, dico il torinese Marco Gastini, ma senza abbandonarsi ad essa, anzi cercando di inquinarla col suo tipico segnismo, proprio in quelle opere di plexiglas graffiato. E prima ancora anche la Dadamaino ha ricercato una sorta di tabula rasa materico-percettiva nelle sue tele lasciate intonse, propedeutiche a quei rotuli su cui poi ha impresso i segni del suo alfabeto della mente, frutto d'un personale scandaglio dell'inconscio razionale.

Sul "quadro quadrato" con differenti intenti da quelli di Marchegiani si sono a lungo esercitate le analisi del discorso pittorico di Antonio Passa, che è giunto allo zero cromatico appunto con opere tutte bianche. Il "campo" visivo, infatti, non viene mai dilatato da Passa, il quale sembra non voler rinnegare la fisicità della pittura, anzi tentare di metterla tra virgolette con quella "sorta di a-priori mentale" (Menna), che è il "quadro quadrato", dove sembrerebbe che il *Quadrato bianco su bianco* di Malevič abbia ritrovato la sua unitaria identità.

Ma sarebbe un errore credere che la leucofila prediliga la *ratio* geometrica. Ho già avuto modo

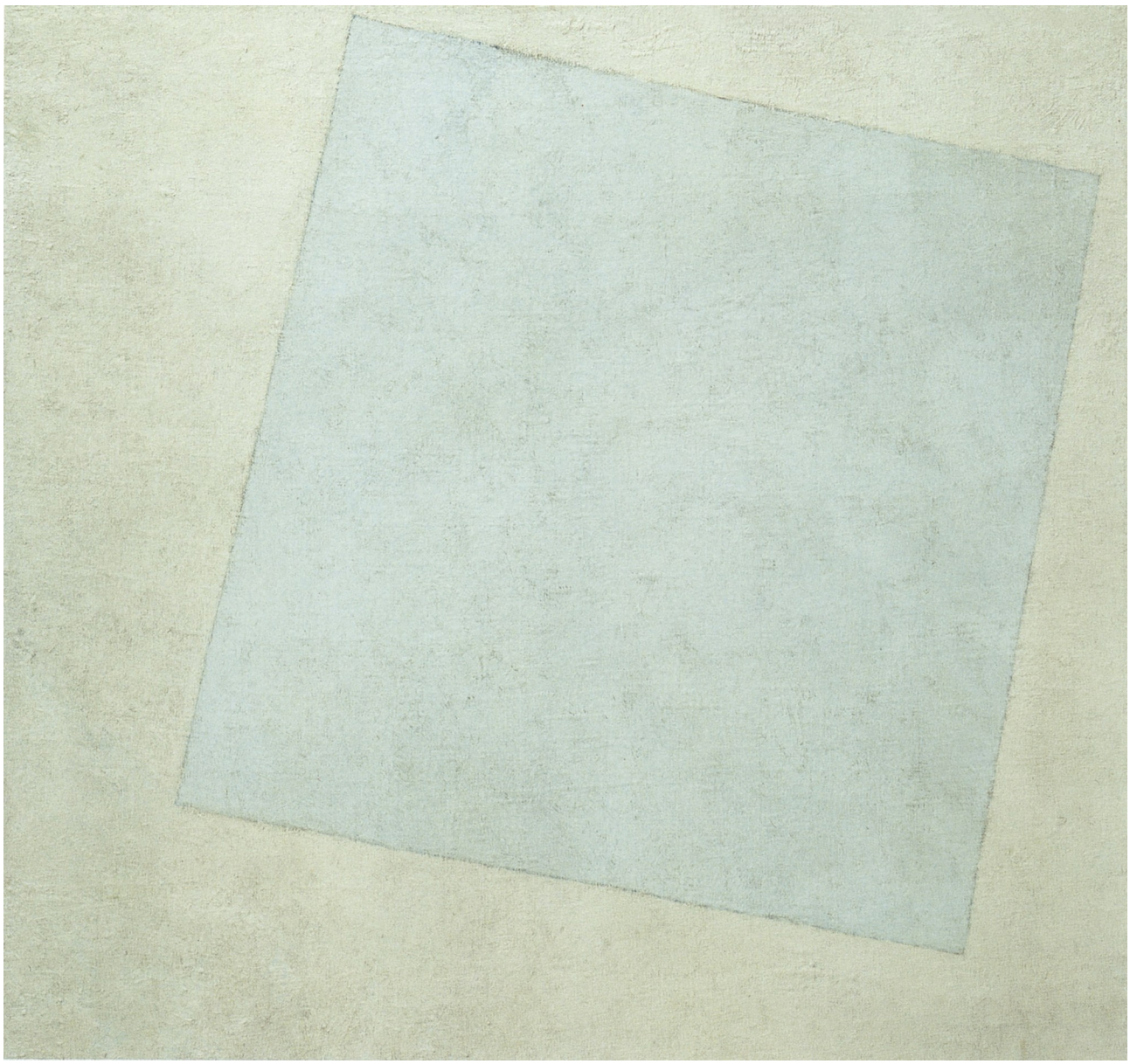
di notare come essa sia stata una componente di tanti altri modi espressivi, tra cui l'Informale. Piero Sadun, Giulio Turcato e Luigi Boille ce ne offrono tre differenti statuti linguistici. Il primo ha trasferito nelle scaglie della sua pittura monocroma, estrema conseguenza del tonalismo "scuola romana", il proprio diario esistenziale. In una sorta di accumulazione di *hic et nunc* esistenziali l'io di Sadun ha creato un personale discorso monocromo, in cui veniva coniugato assieme materismo, *tachisme* e divisionismo. Dal suo canto, Turcato ha vivificato il polo bianco della pittura con il suo corsivo segnismo fosforescente, memore degli insegnamenti zen. Un pittore di profonde radici *fauves* come lui è giunto al bianco per la via di una liricizzazione del cromatismo e sulla scia di quella analisi della pelle della pittura, sua caratteristica fondamentale dagli inizi degli anni Sessanta e alla quale appartiene anche l'uso delle pennellate fosforescenti[13], che costituiscono un ulteriore momento di luminosità, addirittura all'interno della luce stessa del bianco, per un'esorcistica volontà tutta *fauve* di sconfiggere il buio. Altro segnismo è quello di Luigi Boille. Il suo *all over* vermicolare è tutto giocato sulle variazioni luminose dei segni lucidi e opachi del bianco. Vere e proprie colonie di germi segnici, le opere vermicolate di Boille raggiungono il massimo risultato proprio nei quadri bianchi[14], che col loro dialettico e dinamico ribollire germinativo-visivo sembrano metaforicamente dire che l'avventurosa storia del bianco in pittura è ancora apertissima. Il semaforo dell'arte resta, dunque acceso sul bianco. La rivoluzione attuata da Malevič continua a segnare l'arte contemporanea con lo sgomitolarsi del suo filo bianco, così ricco di proposizioni d'un linguaggio che ha privilegiato la "fenomenicità senza fenomeno", per un'accentuazione della specificità, anche simbolica, del dipingere.

Luigi Boille, *Percorrenze zen*, 1974, olio su tela, cm. 195x150 (Archivio Luigi Boille).

Giulio Turcato, *Saturno*, 1976, olio e tecnica mista su tela, cm. 73x100 (proprietà Giorgio Di Genova).

[13] A tal riguardo si veda il mio *Generazione anni dieci* (Rieti/Bologna 1982), dove approfondisco tale ottica epidermica e pellicolare di Turcato.

[14] Ad ulteriore dimostrazione che il bianco ha come suo contraltare il nero va detto che Boille ha anche eseguito opere vermicolato tutte nere.



Kazimir Malevič, Quadrato bianco su fondo bianco, 1918. Olio su tela, 79,5 x 79,5 cm. New York, The Museum of Modern Art (MoMA).

Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907, oil on canvas,
8' x 7' 8" (243.9 x 233.cm) (Museum of Modern Art, New York)

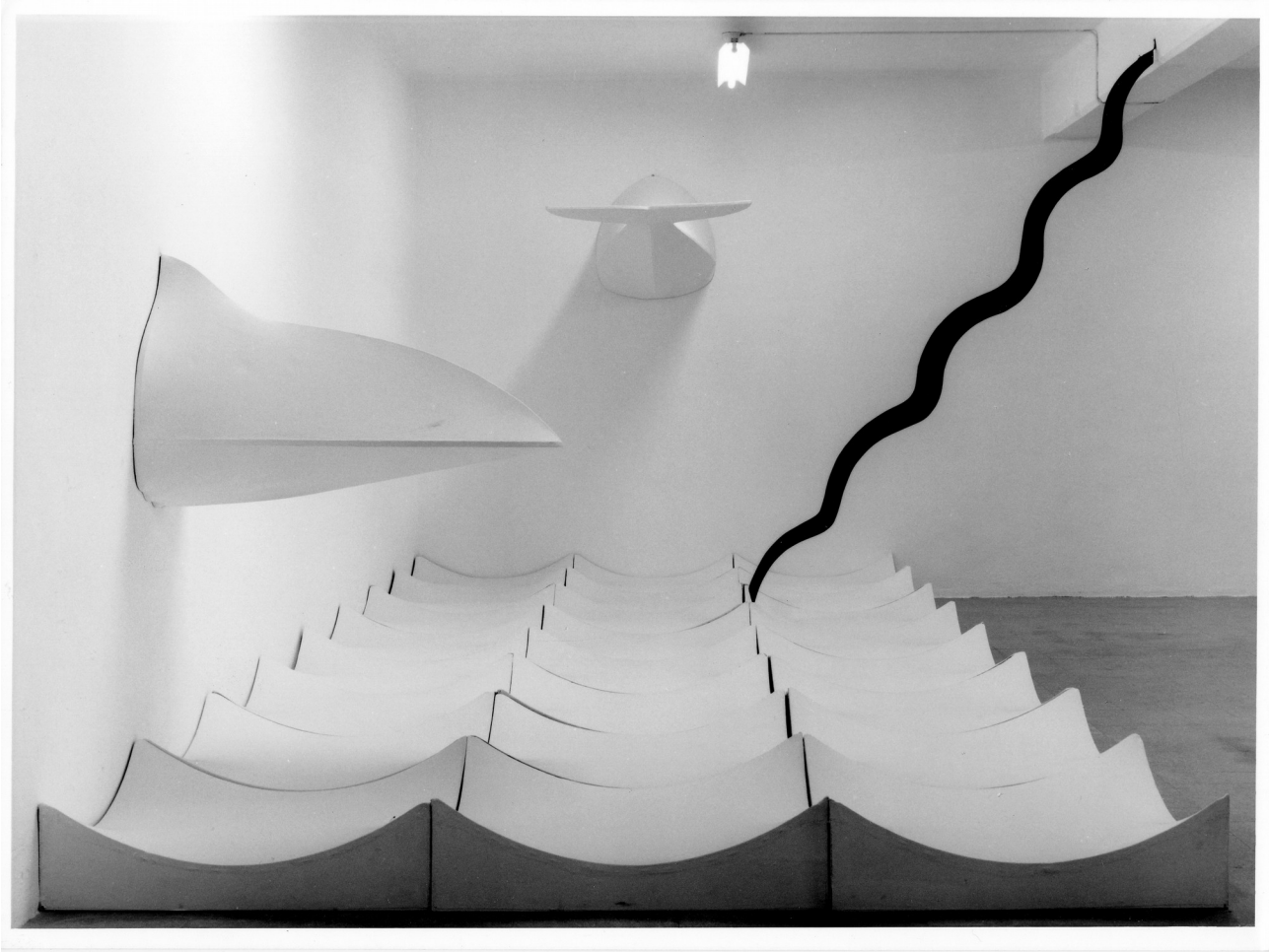
Primo acquerello astratto è un dipinto a matita, acquarello e china su carta (49,6×61,8 cm) realizzato nel 1910 dal pittore Vasilij Kandinskij. È conservato nel Centre Pompidou di Parigi.

Il "cretto" di Burri o "cretto di Gibellina" è il nome con cui viene chiamato il "Grande Cretto": un'opera di land art (considerata la più grande al mondo) realizzata site-specific dall'artista Alberto Burri (1915 -1995) tra il 1984 e il 1989

Alberto Burri, particolare del Grande Cretto

Lucio Fontana fotografato da Ugo Mulas

Lucio Fontana



Pino Pascali, Il mare, 1966

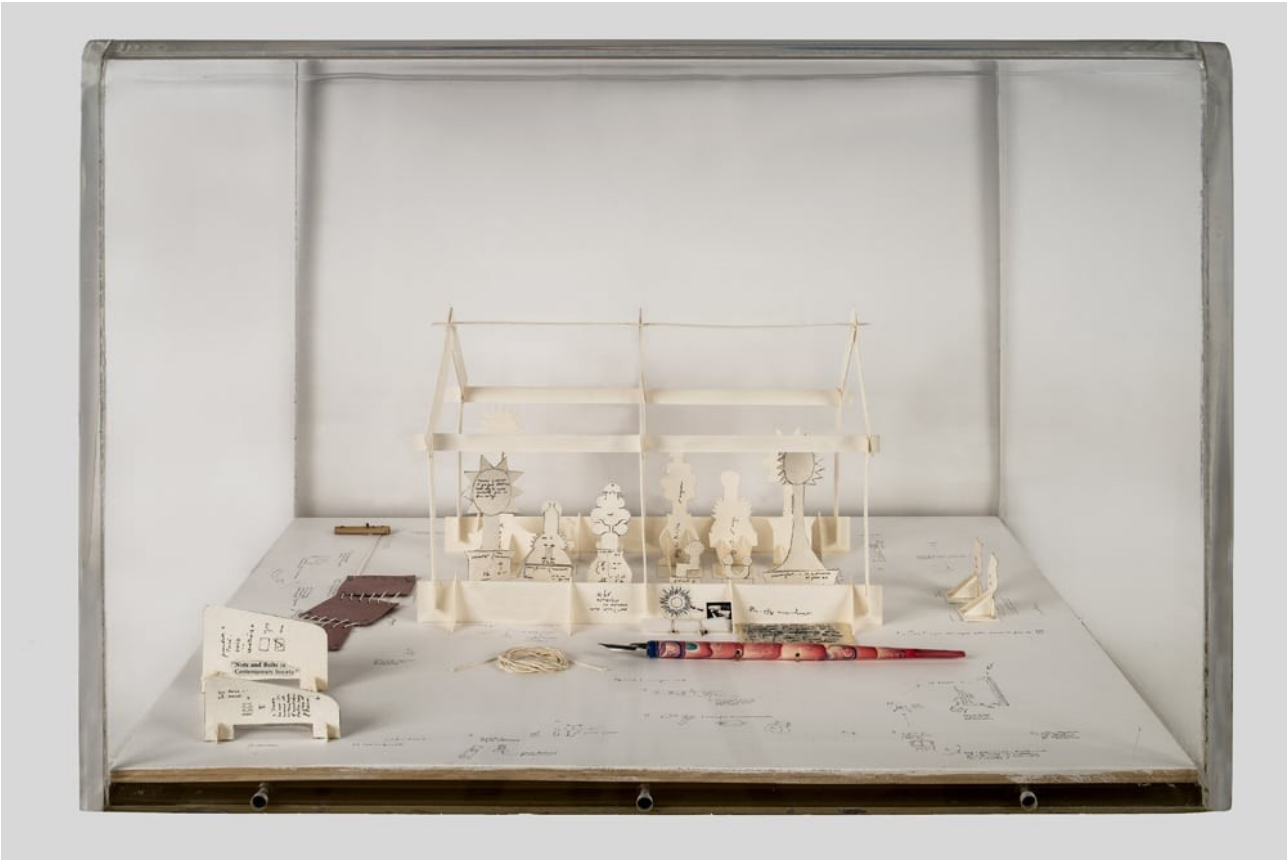
Giuseppe Capogrossi, anni ‘60, calcografia

Piero Dorazio, anni ‘60

Agostino Bonalumi, 1968, Bianco

Giorgio Bompadre, 1983, calcografia

Angelo Savelli, Emsiropha, 1971, firmato, , liquitex, gessetto, titanio su tela, 35 x30



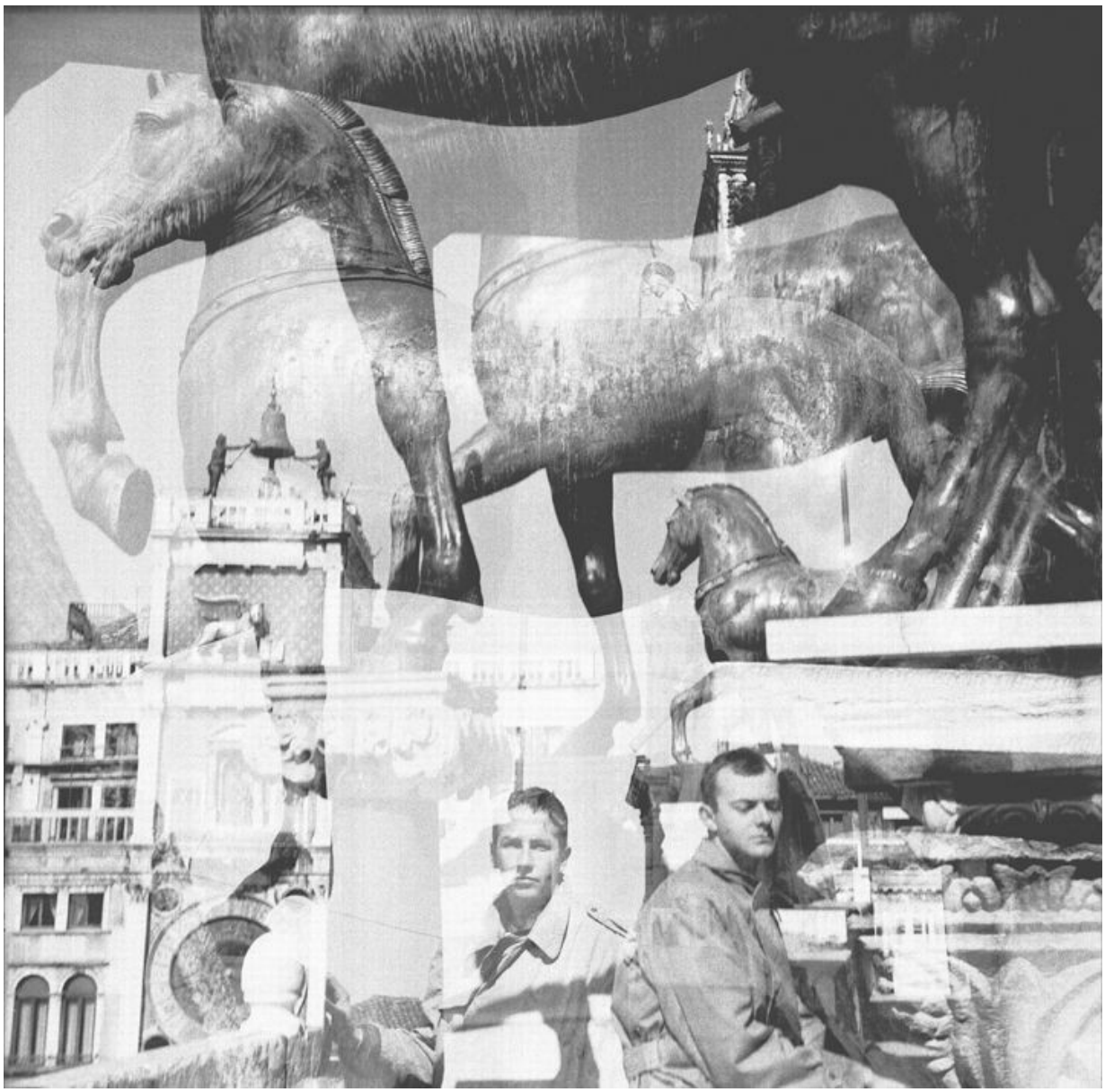
Gianfranco Baruchello, Greenhouse (1977)

Piero Manzoni | Achrome, 1959

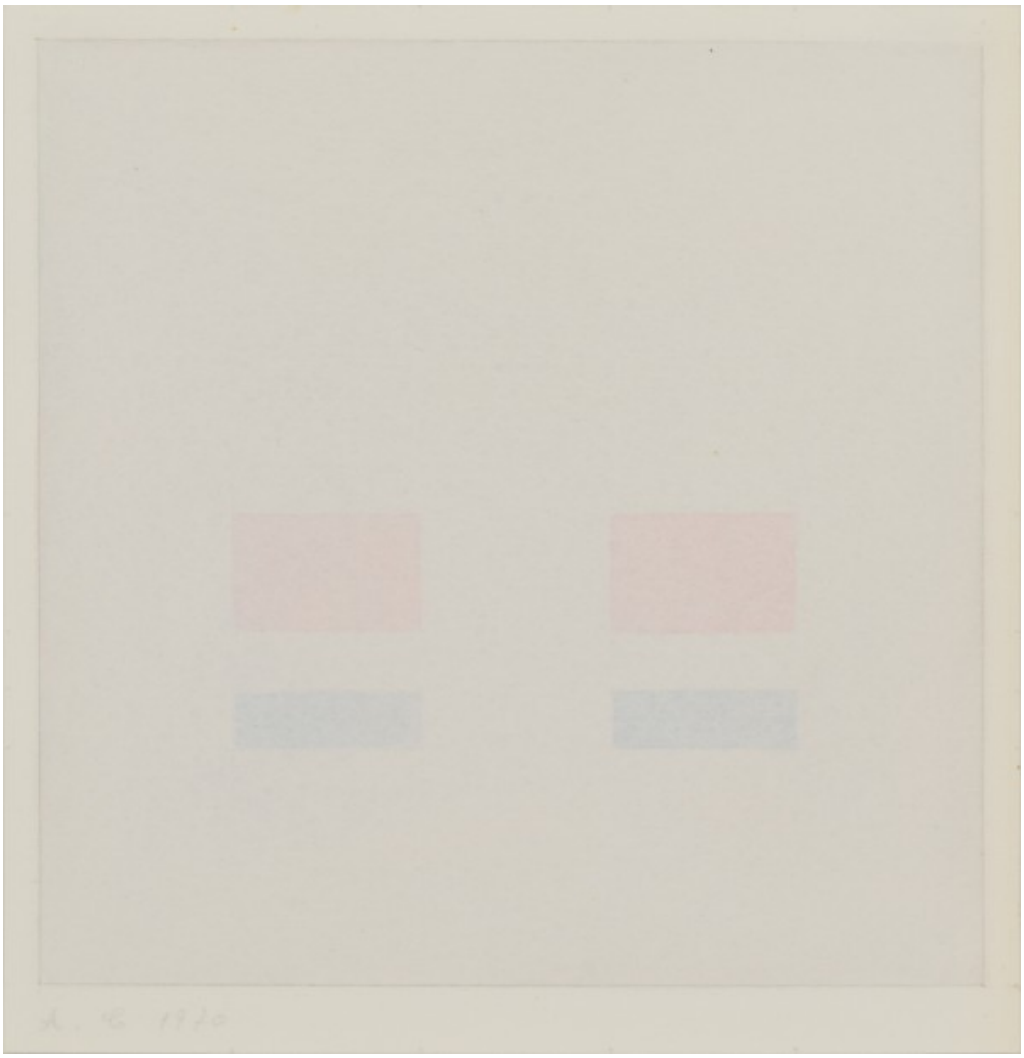
Piero Sadun, Paesaggio grigio, anni ‘50 olio su tela cm 30x35

*Paolo Scheggi, 1966 Painting*White acrylic on three superimposed canvases
Artwork size133.0 x 133.0 x 6.6 (cm)52.4 x 52.4 x 2.6 (inch)

This artwork was part of the wall installation that Paolo Scheggi presented at Sala LVIII of the Padiglione Centrale dell'Italia at the Venise Biennale in 1966. Courtesy Tornabuoni Art.



Robert Rauschenberg, Fotografie 1949-1962



Antonio Calderara, Senza titolo, 1970, acquarello su carta, 15x14.5 cm

Ho ritenuto utile inserire alla fine questa recensione di Giorgio Di Genova sui disegni di Renato Guttuso esposti nel 1968 a Roma Galleria La Medusa, recensione che contiene riflessioni sulla tecnica usata da Guttuso, perché credo utili al discorso che stiamo affrontando da tempo in riferimento al ***come e al cosa.***

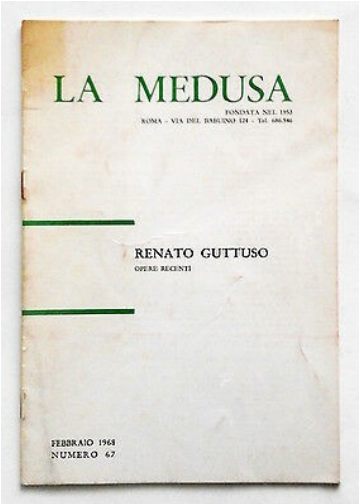
Guttuso: le donne ridenti

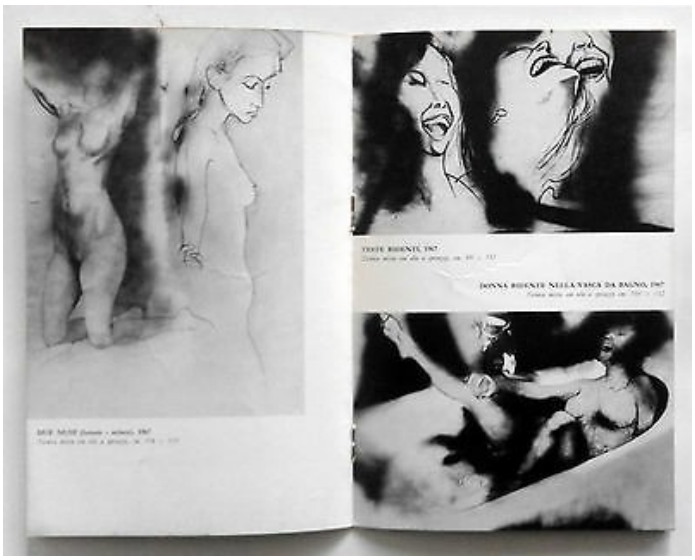
(in "Vie Nuove", a. XXIII, n. 11, Roma, 14 marzo 1968).

Generalmente i disegni di Guttuso sono ricchi di una carica espressiva quasi mai disunita da un giudizio sul mondo. Il segno di Guttuso, quando il pittore siciliano disegna, sa essere scattante, fremente, modulato, deformante, persino urlante, al momento giusto sullo stesso foglio. Certi disegni del *Gott mit uns*, certi grandi nudi michelangiolescamente impostati, certi appunti sul foglio di oggetti quotidiani difficilmente si dimenticano, una volta visti. È per tale motivo che mi ha lasciato alquanto perplesso la mostra di disegni che Renato Guttuso tiene attualmente alla galleria "La Medusa" di Roma. Impostata su disegni recenti, alcuni di grandissime dimensioni, e qualche disegno più vecchio, nel complesso essa denota un momento di nuova ricerca caratterizzata soprattutto dall'uso della tecnica a spruzzo con cui Guttuso ottiene effetti spaziali ed atmosferici. Tolti i fogli più vecchi (un paesaggio del '47 e l'omaggio a Hemingway) e quelli con noci, che mi sembrano i migliori della mostra, essi raffigurano per lo più donne, nude, in minigonna, o ridenti mentre fanno il bagno o prendono la doccia. Il segno incisivo e nervoso tipico di Guttuso solo qua e là compare, ma viene assorbito dagli effetti dello spruzzo a volte fino al completo dissolvimento. A differenza del bel disegno di simile soggetto esposto alla VI Biennale romana, in questi disegni spesso sembra prevalere l'abilità ed il mestiere sull'espressione. La tecnica mista con olio a spruzzo in essi usata, più che renderli suggestivi

li pervade di una certa eleganza formale che naturalmente ammorbidisce il vigore del segno e contribuisce a far di queste carte che ridono scene di registrazione d'un aspetto della società dei *comforts* domestici più che momenti d'una gioia domestica. Che siano donne integrate, queste raffigurate da Guttuso, è fuor di dubbio, ma non so fino a che punto la denuncia di ciò interessi a Guttuso. L'integrazione alla moda, che mi sembra di ravvisare nelle ragazze che passeggiano per la strada in minigonna, e l'integrazione alla società del benessere, che mi sembra di ravvisare nella sgangherata risata da piacere fisico di altri disegni, vengono più illustrate che giudicate da Guttuso; e tuttavia non si può far a meno di pensare di fronte a queste bocche sconvolte dal riso allo sconvolgimento di altre donne che non ridono, quelle vietnamite, le cui immagini spesso vediamo riprodotte sui giornali, e specialmente di fronte al disegno *Teste ridenti*, in cui gli occhi di una testa nella risata si fanno oblunghi proprio come quelli delle vietnamite, non so con quanta volontà di Guttuso che al popolo vietnamita ha appunto dedicato alcune sue opere.

Senza dubbio, come pure ha mostrato la recente serie dei dipinti autobiografici, questo è un momento di transizione del discorso di Guttuso, il quale, piuttosto che vivere di rendita su quello che ha già fatto, preferisce correre a proprie spese qualche rischio pur di procedere ed andare avanti, che è poi l'esigenza fondamentale per ogni artista.


LA MEDUSA
FONDATA NEL 1953
ROMA - VIA DEL BABUINO 124 - Tel. 686.946
RENATO GUTTUSO
OPERE RECENTI
FEBBRAIO 1968
NUMERO 67


DONNA RIDENTE NELLA VASCA DA BAGNO, 1967

Estratto da:

Riflessioni sulla storia dell'arte.

Intervista allo storico

d'arte Giorgio Di Genova di Sabina Caligiani

(Posted on line il 18 marzo 2016, da redazione, sotto Mostre &Arte)

"...SC: L'arte è sempre e comunque un linguaggio che rispecchia la concezione del tempo in cui è prodotta?

GDG: L'arte è sempre e comunque un linguaggio che rispecchia la concezione del tempo in cui è prodotta. Così è per l'arte contemporanea, che ha superato e travalicato le norme del passato, quando un periodo o un secolo erano connotati da una *koinè.* Dall'800 s'è avviata una frantumazione del linguaggio, che nel '900 ha raggiunto una proliferazione tale che nessuna tendenza linguistica ha potuto essere connotativa di esso, a differenza dei secoli precedenti nei quali dominante era una *koinè* diffusa, che la committenza richiedeva e l'artista doveva seguire (il Gotico nel Trecento, Il Rinascimento nel Quattrocento, il Manierismo nel Cinquecento, il Barocco nel Seicento, il Rococò e poi il Neoclassicismo nel Settecento), almeno fino a quando l'artista è stato organico alla società cui operava. Infatti, allorché tale organicità s'è perduta, l'artista è diventato il committente di se stesso, conquistando una grande libertà di espressione. Da ciò è scaturita la frantumazione del linguaggio, che è giunta a deformazioni, libertà stilistiche inconcepibili in precedenza, all'eliminazione delle immagini, all'astrazione geometrica o informale. Per tale motivo non è più possibile utilizzare concetti estetici del passato e continuare a identificare l'arte con il concetto ormai obsoleto del Bello, perché l'arte contemporanea comprende anche espressioni che non hanno nulla a che fare con i canoni dell'armonia classica, anzi spesso li contraddicono, com'è, tanto per fare qualche esempio, per i pittori dell'Espressionismo, molte opere di Picasso, taluni cicli di Dubuffet, i dipinti di Francis Bacon ed in generale tutte le opere informali. Ogni artista testimonia con la sua opera il suo **essere** ed il suo **essere nel mondo.** Per questo, e non solo per questo, è importante la produzione artistica. Ogni artista ci aiuta a comprendere qualcosa di più dell'umanità (e quindi di noi stessi) e, per chi sa leggerla correttamente, della società di oggi e del passato.

Cagliari 27 gennaio 2022